

Warszawa, 12 czerwca 2023

dr hab. Grzegorz Zieziula, prof. IS PAN

Zakład Muzykologii

Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk

**Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Klaudii Popielskiej
„Twórczość Aleksandra Zarzyckiego. Inspiracje – gatunki – język muzyczny”**

Dzięki prężnej działalności takich m.in. instytucji jak Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Instytut Muzyki i Tańca czy Polskie Wydawnictwo Muzyczne, od co najmniej kilku lat obserwujemy – nigdy wcześniej nie spotykane – wzmożone zainteresowanie polską kulturą muzyczną okresu zaborów. Instytucje te w ramach różnych programów bardzo skutecznie stymulują rozwój badań i prac edytorskich oraz liczne inicjatywy wydawnicze, a także umiejętnie kształtują repertuar koncertowy i rozwój fonografii. Wszystko to w krótkim czasie przełożyło się na znaczące zwiększenie obecności zapomnianej dotychczas muzyki polskiej „długiego XIX wieku” w przestrzeni publicznej. Zdecydowało także o tym, że problematyka z nią związana znalazła się w centrum uwagi muzykologów specjalizujących się w badaniu kultury muzycznej XIX stulecia. W ten właśnie bardzo szeroki nurt wpisuje się, moim zdaniem, recenzowana dysertacja poświęcona zapomnianej spuściźnie kompozytorskiej Aleksandra Zarzyckiego (1834–1895).

Tytułowy bohater rozprawy – podobnie jak „odkryty” przed laty przez Williama Smialka Ignacy Feliks Dobrzyński¹ – zaistniał początkowo w naszej zbiorowej świadomości jedynie jako autor koncertu fortepianowego. Po śmierci, podobnie jak Dobrzyński, padł bowiem ofiarą zbiegu wielu niefortunnnych

¹ William Smialek, *Ignacy Feliks Dobrzyński and musical life in nineteenth-century Poland*, Lewiston – Queenston – Lampeter 1991.

okoliczności, które sprawiły, że jego wybitne osiągnięcia jako wirtuoza, kompozytora i działacza muzycznego na długie lata umykały uwagi potomnych. Warto podkreślić, że w trakcie powstawania pracy autorka dysertacji poruszała się po nieomal dziewiczym polu badawczym, pozostawionym odłogiem przez kilka pokoleń polskich historyków muzyki. Wielkie wyzwanie stanowiła tutaj już sama rekonstrukcja biografii Aleksandra Zarzyckiego, zarówno tej profesjonalnej jak i prywatnej: nie miał on przecież tyle szczęścia, co wspomniany Dobrzyński, którego syn zatroszczył się o spisanie obszernego życiorysu². Odtworzenie biografii i przebiegu kariery musiało być zatem z konieczności punktem wyjścia, gdyż zakładając nawet, że praca miałaby być jedynie wszechstronnym przewodnikiem po twórczości kompozytorskiej Zarzyckiego, trudno byłoby taki stworzyć, nie odnosząc się – choćby orientacyjnie – do chronologii utworów składających się na całość tej spuścizny. Inspiracji, gatunków i języka muzycznego, o których mowa w temacie dysertacji, nie można przecież przekonująco opisać bez sytuowania poszczególnych dzieł na osi czasu, a w przypadku kompozytora, który był zarazem wirtuozem fortepianu, konieczna staje się ponadto analiza repertuaru, jaki prezentował w trakcie swoich recitali. Dopiero z tej perspektywy można starać się uchwycić szerszy kontekst kulturowy rozpatrywanych utworów, a przede wszystkim ukazać ewolucję jakiej podlegał język muzyczny kompozytora, wyróżnić cechy jego stylu wczesnego, dojrzałego i późnego.

Choć autorka już we wstępie stwierdza, że „[...] ważną częścią badań będzie także próba nakreślenia życiorysu artysty, uwzględniająca jego drogę edukacyjną, karierę pianistyczną, działalność pedagogiczną a także życie osobiste” (s. 4), podrozdział „Wątki biograficzne” (otwierający część I dysertacji zatytułowaną „Inspiracje w twórczości Aleksandra Zarzyckiego”) przynosi czytelnikowi pewien niedosyt. Jak wynika bowiem z przypisów, biografia Zarzyckiego skompilowana została przede wszystkim na podstawie haseł encyklopedycznych i słownikowych (B. Chamry-Żaczkiewicz, S. Dybowski, A. Chodkowski), wspomnień pośmiertnych (W. Żeleńskiego) i szkiców

² Bronisław Dobrzyński, *Ignacy Feliks Dobrzyński w zakresie działalności dążącej do postępu muzyki we współczesnej jemu epoce*, oprac. Andrzej Spóz, Warszawa 2007.

biograficznych (F. Kęckiego, J. Skarbowskiego), zaś większa część umieszczonych tutaj cytatów z prasy dziewiętnastowiecznej przytaczana jest z drugiej ręki, za J. Sikorskim (fragment recenzji z „Revue et gazette musicale de Paris”, s. 18), J. Skarbowskim, S. Dybowskiem (cytaty na s. 20, 21). Tymczasem podstawowym zadaniem naukowca jest przecież weryfikacja danych, co powinno dotyczyć zwłaszcza tego typu biogramów, pisanych w czasach, gdy dotarcie do pełnych i wiarygodnych informacji obarczone było niewyobrażalnymi trudnościami. Dzisiaj, gdy postęp technologiczny umożliwia nam przeszukiwanie – nawet bez wychodzenia z domu – obfitych zasobów bibliotek cyfrowych, w tym także setek tytułów prasy dziewiętnastowiecznej wydawanej w różnych językach, tę pobieżną i niepogłębianą kompilację uznać wypada nie tyle za brak żyłki detektywistycznej, ile po prostu za niedostatek badawczej wnikliwości. Tego, że możliwości weryfikacji faktów biograficznych są dzisiaj ogromne, dowieść mogą obecnie – z uwagi na ograniczone ramy mojej wypowiedzi – jedynie na podstawie kilku zaledwie wybranych przykładów.

W przypisie 44 na s. 16 autorka niepotrzebnie poddaje w wątpliwość informację, którą znalazła u J. Skarbowskiego (ten zaś – co trzeba przypomnieć – zaczerpnął ją z nekrologów, które ukazały się w prasie w 1895 r.), że pierwszym nauczycielem muzyki Zarzyckiego, jeszcze w okresie lwowskim, miał być „Czech Fiala”. Autorka słusznie twierdzi, że postać ta nie mogła być tożsama z Josephem Fialą (1748–1816) „wybitnym wiolonczelistą, kompozytorem i pedagogiem”. Przeoczyła jednak fakt, że w czasach Zarzyckiego działał „Fiala Józef, artysta muzyk we Lwowie”, który jeszcze w latach 1869/70 wykazywany był jako członek tamtejszego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych³. Trudno mi też zrozumieć, dlaczego sylwetki kolejnych nauczycieli Zarzyckiego, wymienianych tylko z nazwiska, nie zostały bliżej przedstawione, bo przecież postaci takie jak Joseph Christoph Kessler, Rudolf Viole, Napoléon Henri Reber czy Carl Reinecke zasługują na to, by przyrzeć im się bliżej i w ich postawie artystycznej oraz w przekonaniach estetycznych doszukiwać się źródeł przyszłych inspiracji kompozytorskich bohatera rozprawy.

³ *Sprawozdanie dyrekcji Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie o czynnościach i stanie Towarzystwa za rok 1869–1870*, [Lwów], Nakładem Towarzystwa, [1871], s. 16.

Autorka przyznaje, że „Występem, który odegrał ogromną rolę w rozwoju kariery Zarzyckiego pianisty był jego paryski koncert w Sali Hertza” (s. 18). Recital ten, który odbył się 30 marca 1860 r., doktorantka prezentuje nam jedynie przez pryzmat zjadliwej recenzji Adolphe’a Botte’a, konserwatywnego krytyka pisującego dla „Revue et gazette musicale de Paris” (1860, nr 15 z 8 IV, s. 126), którego wypowiedź przetłumaczył i cytował u nas w epoce nie mniej ostry w swych opiniach Józef Sikorski. Tymczasem występ młodego Zarzyckiego zrecenzowano wówczas także na łamach kilku innych paryskich tytułów. Zarówno periodyki branżowe (J.B., *Zarzycki*, „La France musicale”, 1860, nr 16 z 15 IV, s. 183), tygodniki ilustrowane (A. de Lasalle, „Le Monde illustré” 1860 z 7 IV, s. 239), jak i prasa codzienna (A. de Rovray [Pierangelo Fiorentino], „Le Moniteur universel”, nr 99 z 8 IV, s. 2) wystawiły Zarzyckiemu jednomyślnie najwyższe oceny. Oczywiście na s. 19 dysertacji czytamy, że recital „zebrał głównie pochlebne opinie”, ale twierdzenie to (powtórzone zapewne za J. Skarbowskim) nie zostało przez autorkę poparte żadnymi argumentami. Przypomnę także przeoczony fakt, że recital paryski miał swoją dużo wcześniejszą genezę, a pobyt Zarzyckiego we Francji rozpoczął się jeszcze w 1859 roku od wizyty w kurorcie Eaux-Bonnes w Pirenejach. Według relacji, jaką zamieszczono nie tylko w lokalnej gazecie (A. La Belle-Dagenau, *Une matinée aux Eaux-Bonnes*, „Le Mémorial des Pyrénées” 1859, nr 96 z 11 IV, s. 1), ale także w prasie paryskiej („Le Constitutionnel” 1859 z 11 IV, s.1; „Vert-Vert” 1859 z 12 IV, s. 2), Zarzycki wziął wówczas udział w koncercie dobroczynnym na rzecz rannych żołnierzy, który odbył się pod patronatem znanego i cenionego ówczesnie literata Arsène’a Houssaye’a, i jakkolwiek wystąpił u boku kilku innych artystów, miał wówczas okazję wykonać swojego wielkiego poloneza (*Grande polonaise*) oraz fantazję na temat *Purytanów* Belliniego. Ponadto pośród słuchaczy znalazł się wówczas ktoś wyjątkowy – sam Charles Gounod. I jakkolwiek o wpływ tego wydarzenia na paryski debiut Zarzyckiego można by zapewne się spierać, istotna wydaje się informacja o wykonaniu w pirenejskim uzdrowisku *Grande polonaise* (można się domyślać, że chodzi właśnie o Op. 7).

Samo już więc odtworzenie – na podstawie prasy dziewiętnastowiecznej dostępnej w otwartych zasobach internetowych – w miarę szczegółowej

chronologii kariery zawodowej Zarzyckiego umożliwiłoby m.in. orientacyjne wydatowanie niektórych dzieł i dało podstawę do przygotowania tabelarycznego „kalendarium życia i twórczości”, którego brak nadal dotkliwie odczuwamy. W tym miejscu należy docenić znakomite wyniki przeprowadzonych przez autorkę kwerend w zakresie zgromadzenia wszystkich istniejących przekazów dzieł Zarzyckiego (jest ich ponad 40), materiał ten stanowić może bowiem w przyszłości podstawę wydania źródłowo-krytycznego *opera omnia* Aleksandra Zarzyckiego.

Niewykorzystaną do końca przez autorkę szansą była eksploracja źródeł epistolarnych oraz treści w nich zawartych. W pracy zostały co prawda wymienione (s. 9): list Moniuszki zawierający wzmiankę o Zarzyckim, pojedyncze listy Zarzyckiego do Heleny Modrzejewskiej i do Karola Chłapowskiego oraz kilka listów muzyka do Józefa Ignacego Kraszewskiego (skany wszystkich wskazanych listów Zarzyckiego są dostępne w zbiorach Jagiellońskiej Biblioteki Cyfrowej). Ten raczej skromny wykaz z pewnością można było poszerzyć na drodze pogłębionych kwerend w oddziałach rękopisów bibliotek polskich i zagranicznych oraz w polskich i zagranicznych archiwach. Podam tylko jeden przykład, na który udało mi się trafić przez przypadek w roku 2015, w czasie gdy prowadziłem kwerendę w bibliotece i archiwum Konserwatorium w czeskiej Pradze. Dzięki uprzejmości kustosza, Pana Libora Kvasnički, otrzymałem wówczas informację, że znajdują się tam cztery niemieckojęzyczne listy Aleksandra Zarzyckiego z lat 1870–1873⁴, które – jak miemam – należałoby w przyszłości opracować i włączyć do korpusu źródeł biograficznych.

W moim odczuciu pewnym niedostatkiem jest również brak dociekliwości autorki dotyczącej relacji Zarzyckiego z czołowymi postaciami ówczesnego parnasu artystycznego. Jeśli chodzi o początki działalności muzyka w Warszawie nie poruszono w ogóle kwestii stosunków Zarzyckiego z Sergiuszem Muchanowem i Marią Kalergis. Tymczasem z leciwej monografii Stanisława Szenica wynika⁵, że nazwisko kompozytora pojawiało się w korespondencji arystokratki. Współczesnej edycji doczekała się także korespondencja Heleny

⁴ Dopisy ze sbirky Wilhelma Heyera, sygn. 579/29–582/29.

⁵ Stanisław Szenic, *Maria Kalergis*, Warszawa ³1968

Modrzejewskiej. Może należałoby do niej sięgnąć, choćby po to, by poznać bliżej kręgi towarzyskie, w których poruszał się Zarzycki? Autorka nie zajrzała też do wspomnień aktorki, w których znajduje się krótki ustęp poświęcony Zarzyckiemu⁶. Co prawda mamy tu jedynie kilka zdań, jednak w sytuacji niedostatku źródeł biograficznych każdy taki „kamyczek” jest na wagę złota. Tego typu drobnych wzmianek o Zarzyckim jest zapewne w polskich pamiętnikach z tego okresu znacznie więcej – malarz Jan Rosen wspomina na przykład, że do salonu jego rodziców „Przychodził młodzieńki wówczas, cichy i zadumany, jak pieśni jego, Aleksander Zarzycki i bracia Wieniawscy [...]”⁷. Trudno mi obecnie stwierdzić, czy istnieją dokumenty dotyczące relacji Zarzyckiego z Wieniawskimi (być może z pytaniem tym należałoby się zwrócić do znawcy tej problematyki, dra Karola Rzepeckiego), ale nie ulega wątpliwości, że dużo więcej uwagi trzeba poświęcić kontaktom Zarzyckiego z Paderewskim. Wzmianki na ten temat znaleźć można przecież w pominiętych przez autorkę pozycjach, m.in. w książce Andrzeja Pibera⁸, a także w listach samego Paderewskiego – zarówno tych cytowanych przez Pibera, jak i tych zamieszczonych we współczesnej edycji⁹. Jeśli chodzi o kurtuazyjne zadedykowanie Paderewskiemu przez Zarzyckiego *Trois Morceaux* Op. 34 (autorka pisze o tym na s. 39) trzeba uzupełnić tę wzmiankę dodatkową informacją o wcześniejszej dedykacji Paderewskiego, który ofiarował Zarzyckiemu swoją *Starą suitę d-moll* Op. 3 (rękopis tego utworu z odręcną dedykacją znajduje się w zbiorach Biblioteki Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, sygn. R 245 Cim). W ogóle, jeśli chodzi o działalność na stanowisku dyrektora warszawskiego Instytutu Muzycznego dziwi mnie nieuwzględnienie obowiązkowej, jak się wydaje, pozycji monograficznej autorstwa prof. Magdaleny Dziadek¹⁰.

Ostatnią kwestią biograficzną, na którą pragnę zwrócić uwagę, jest interpretacja dotyczących Zarzyckiego dokumentów metrykalnych, stanowiących

⁶ Zob. *Memories and impressions of Helena Modjeska. An Autobiography*, New York: Macmillan 1910, s. 225 – 226.

⁷ Jan Rosen, *Wspomnienia 1860 – 1925*, spisała Anna Leo, Warszawa: F. Hoesick 1933, s. 14.

⁸ Andrzej Piber, *Droga do sławy. Ignacy Paderewski w latach 1860 – 1902*, Warszawa 1982.

⁹ Ignacy Jan Paderewski, *Listy do Ojca i Heleny Górskiej (1872 -1924)*, oprac. Małgorzata Perkowska-Waszek, Warszawa 2018.

¹⁰ Magdalena Dziadek, *Od szkoły muzycznej do uniwersytetu. Dzieje wyższej uczelni muzycznej w Warszawie 1810 – 1944*, Warszawa 2011.

na razie jedyne pewne źródło wiedzy na temat jego życia prywatnego. Autorka zaufała w tym względzie internetowemu opracowaniu autorstwa dra Marka Jerzego Minakowskiego (s. 33–34), nie analizując samodzielnie oryginalnych dokumentów (których skany dostępne są na stronach portalu genealodzy.pl). Z racji błędów oraz niepełnych informacji znajdujących się w wypisach Minakowskiego byłoby to bardzo wskazane. Najwięcej danych znajduje się oczywiście w akcie małżeństwa (Parafia św. Antoniego w Warszawie, 1874/69). Sprostowania wymaga przede wszystkim imię ojca kompozytora, które Minakowski odczytał jako „Juzold” (sic!), tymczasem brzmiało ono w rzeczywistości Onezym. Onezym (Onesimus) Zarzycki wymieniany jest w tzw. Schematyzmach Galicji i Lodomerii za lata 1834–1841 jako urzędnik lwowskiego magistratu, zaś w Schematyzmie za rok 1848 jest już urzędnikiem magistratu w Samborze. Analizując akt ślubu Zarzyckiego, warto także zwrócić uwagę na kilka dalszych szczegółów. Otóż świadkiem ze strony pana młodego był hrabia Józef Wielhorski, pianista i kompozytor amator, świadkiem ze strony panny młodej, Bronisław Skarzyński. Franciszka z Leskich (1^o voto Pruszkowa), urodzona w Cesarstwie Pruskim (miejscowości nie określono) na swój ślub przyjechała do Warszawy z Żychlina, ślubu zaś udzielał przybyły z nią proboszcz tamtejszej parafii, ks. Walenty Kondracki. Rodziny Pruszków i Skarzyńskich z Żychlina są dobrze znane badaczom biografii Fryderyka Chopina¹¹, co do prywatnej biografii Zarzyckiego wprowadzałyby pewien element „chopinowski” (podobnie zresztą stało się w przypadku W. Żeleńskiego, którego pierwsza żona, Wanda z Grabowskich, była blisko spokrewniona z mężem Konstancji Gładkowskiej). Wzmiankowane przez autorkę dysertacji akty urodzenia córek Zarzyckiego przekazują także drobne informacje na temat ludzi, pośród których obracał się kompozytor. W akcie urodzenia Aleksandry Zarzyckiej (Parafia Wszystkich Świętych w Warszawie, 1878/474) wymieniony został „Józef Leski, technik u Gustawa Sennewalda, sprzedawcy książek” (zapewne szwagier kompozytora), zaś w akcie urodzenia Marii Zarzyckiej (Parafia św. Krzyża w Warszawie, 1882/162) wymieniono „Walentego Garczyńskiego, ziemianina”

¹¹ Zob. *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. I: 1816–1831, oprac. Zofia Helman, Zbigniew Skowron, Hanna Wróblewska-Straus, Warszawa 2009, s. 612–617.

i „Władysława Zahor[ow]skiego, urzędnika warszawskiego Okręgu Szkolnego”, najprawdopodobniej tożsamego z późniejszym prezesem Sekcji im. S. Moniuszki przy Warszawskim Towarzystwie Muzycznym. Wspomniane akty metrykalne wskazują także kolejne warszawskie adresy Zarzyckiego – ulicę Jasną, Marszałkowską i Ordynacką. Dorzucenie tych kilku drobnych szczegółów poszerzyłoby nieco naszą skąpą wiedzę na temat domu Zarzyckich.

Kończąc omówienie części I chciałbym jeszcze odnieść się pokrótce do jej podrozdziału drugiego pt. „Idee twórcze”, w którym autorka analizuje występujące w dzieła Zarzyckiego dedykacje, rozważa obecność koncepcji twórczych charakterystycznych dla romantyzmu oraz inspiracje twórczością innych kompozytorów. O ile pierwsze zagadnienie opracowane zostało wyczerpująco, o tyle ujęcia drugiego i trzeciego pozostawiają niedosyt. „Koncepcje twórcze charakterystyczne dla romantyzmu” definiowane są przez autorkę intuicyjnie, bez refleksji nad znaczeniem tego terminu czy nad modelami periodyzacyjnymi romantyzmu w muzyce, nie mówiąc o odwoływaniu się do szerszego zestawu lektur (a punktem wyjścia mógłby tu być przynajmniej zbiór esejów Stefana Jarocińskiego¹²). Podobnie intuicyjnie – nie zaś erudycyjnie – potraktowany został problem „Inspiracji twórczością innych kompozytorów”. Padają tu co prawda nazwiska różnych twórców, ale brakuje wskazania jakichkolwiek naukowych przesłanek (przede wszystkim – przykładów muzycznych) dowodzących istnienie wzajemnych powinowactw między twórczością Zarzyckiego a utworami Chopina, Moniuszki, Wieniawskiego, Henselta, Hummla, Schuberta, Schumanna, Mendelssohna. Przywoływana jest *Historia muzyki* J. Chomińskiego i K. Wilkowskiej-Chomińskiej (podręcznik używany niegdyś w średnich szkołach muzycznych), zaś nowsze syntezы pod redakcją Jima Samsona¹³ czy autorstwa Richarda Taruskina¹⁴ nie zostały uwzględnione.

¹² Stefan Jarociński, *Ideologie romantyczne. Pięć esejów o związku muzyki z przemianami kultury*, Kraków 1979.

¹³ *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, ed. Jim Samson, Cambridge 2001.

¹⁴ Richard Taruskin, *Music in the Nineteenth Century*, Oxford 2010.

*

Część II dysertacji (zatytułowana „Twórczość Aleksandra Zarzyckiego. Gatunki i język muzyczny – wzorce tradycyjne i proces indywidualizacji”) uznać można na pewno za wyczerpujący przewodnik po spuściźnie kompozytorskiej bohatera dysertacji (jego cenne uzupełnienie stanowi wykaz dzieł Aleksandra Zarzyckiego ułożonych w kolejności opusowej zamieszczony na s. 331–334). Po kolei omówiono tutaj dzieła instrumentalne (symfoniczne, orkiestrowe, na fortepian z towarzyszeniem orkiestry, na skrzypce z towarzyszeniem orkiestry, kameralne, utwory fortepianowe) oraz dzieła wokalne i wokально-instrumentalne (pieśni solowe z towarzyszeniem fortepianu, pozostałe dzieła wokalne).

Fundamentem wszystkich prezentowanych analiz stają się *Formy muzyczne* J. Chomińskiego i K. Wilkowskiej-Chomińskiej. Warsztat analityczny prezentowany przez autorkę, charakteryzuje się wręcz purystycznym przestrzeganiem wypracowanej przez Chomińskich metody, a jednocześnie pozbawiony jest elementów zaczerpniętych z innych publikacji. Warsztat ten, jakkolwiek poprawny i pozwalający na bezbłędne odczytanie struktury formalnej każdego omawianego utworu, jest jednak szkolny, nie posiada elementów innowacyjnych: autorka nie jest gotowa do przyswojenia i zastosowania alternatywnych ujęć analitycznych.

Rozważania zawarte w podręczniku Chomińskich stanowiły co prawda autorytet metodologiczny, który przez wiele lat kształtował polską praktykę szkolną i akademicką. Z dzisiejszego punktu widzenia nieuchronną konsekwencją preferowanego przez tych autorów czysto formalnego podejścia do analizy i opisu każdego rozpatrywanego dzieła jest niemal całkowite wyeliminowanie z optyki badawczej szerokiego kontekstu historycznego, zwłaszcza unikanie przekrojowych porównań z innymi powstałymi w tym samym czasie, a spokrewnionymi pod względem gatunkowym, dziełami. Charakterystyczne, że wszystkie zamieszczone w dysertacji przykłady nutowe (jest ich 149, szczegółowy wykaz znajduje się na s. 324–330) pochodzą tylko i wyłącznie z utworów Zarzyckiego. Nie znajdziemy tu zaś ani jednej linijki pochodzącej z dzieł, którymi Zarzycki miałby się rzekomo inspirować. Pozwala to wysnuć przypuszczenie, że odpowiedni materiał porównawczy nie został zgromadzony.

Nowoczesne podejście zakładałoby zatem dopuszczenie kompilacji różnych metod i narzędzi analitycznych, ukazanie szerokiego kontekstu, postrzeganie każdego rozpatrywanego dzieła także na tle podłoża społeczno-kulturowego, z uwzględnieniem genezy, sytuacji prawykonania i późniejszej cyrkulacji utworu w postaci rękopisów i druków muzycznych, jego kolejnych wykonań, wreszcie rozpatrzenia historycznej genezy i ewolucji stylistycznej danego gatunku. Przykładami takiego wieloaspektowego spojrzenia na gatunki muzyczne mogą być publikacje Johna Rinka¹⁵ i Jima Samsona¹⁶. W rozumieniu dzieła muzycznego dzisiejszym badaczom pomocne jest także odwoływanie się do metod hermeneutycznych (choćby tych najprostszych i cieszących się popularnością na Zachodzie, takich jak *topic theory*) czy też do semiotyki muzycznej. Jakkolwiek stosowana przez autorkę metoda analizy dobrze się sprawdza w odniesieniu do dzieł instrumentalnych, to okazuje się zawodna w tych partiach pracy, które poświęcone zostały pieśniom z akompaniamentem fortepianu, sam bowiem opis wskazanych przez Chomińskich „elementów dzieła muzycznego” nie pozwala na uchwycenie istoty muzycznego opracowania materii tak delikatnej i wrażliwej, jaką jest tekst poetycki.

W bibliografii (s. 335–340), niezbyt obszernej, nie oddzielono literatury przedmiotu od tekstów źródłowych (za takie uznać należy m.in. recenzje, wspomnienia i nekrologi pochodzące z dziewiętnastowiecznej prasy). Znalazły się w niej również dwa błędy – artykuł Feliksa Kęckiego występuje tu dwukrotnie (raz pod F – Feliks Kęcki, drugi raz pod K – Kęcki Feliks), a dwukrotnie powtórzona praca Zdzisława Jachimeckiego została opublikowana w książce pod redakcją Stanisława Lama (nie zaś, jak podano, Jachimeckiego). Brakujące pozycje bibliograficzne autorstwa M. Dziadek, H. Modrzejewskiej, A. Pibera, S. Szenica wskazałem wcześniej. Oprócz opublikowanego rozdziału pracy doktorskiej Alicji Rutkowskiej, dobrze byłoby wskazać również jej wydanie książkowe (skrócone) oraz pełny maszynopis, którego egzemplarz dostępny jest w zbiorach Biblioteki, Muzeum i Archiwum Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego (tylko w maszynopisie znajdują się bowiem bardzo cenne indeksy, takie m.in., jak

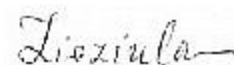
¹⁵ John Rink, *Chopin. Koncerty fortepianowe*, przekł. Aleksander Laskowski, Warszawa 2015.

¹⁶ Jim Samson, *Chopin. Cztery ballady*, przekł. Dominika Chylińska, Warszawa 2012.

imienny spis absolwentów warszawskiego Instytutu Muzycznego). Uzupełnienie bibliografii stanowi „Wykaz źródeł (sic!) internetowych”, który powinien być raczej określony mianem wykazu stron internetowych. W następującym po nim „Wykazie źródeł nutowych” pojawia się jeden błąd w datowaniu: przy wydaniu *Drei Lieder* Op. 22 dopisano rok 1980.

*

Reasumując, recenzowana dysertacja sprawia na mnie wrażenie niedostatecznie jeszcze dopracowanej w szczegółach, złożonej przedwcześnie, pod presją czasu, na etapie poprzedzającym ostateczne porządowanie i redagowanie pracy oraz formułowanie syntetycznych wniosków. Poruszane problemy mogłyby zostać ukazane w znacznie szerszej perspektywie historycznej, z uwzględnieniem dodatkowych kontekstów biograficznych, zaś zaprezentowane ujęcia analityczne mogłyby być mniej schematyczne i deskryptywne, za to nakierowane na uchwycenie procesu przemian, ewoluowania na przestrzeni czasu indywidualnego idiomu muzycznego, którym posługiwał się kompozytor. Z umieszczonej w tytule triady zagadnień (inspiracje – gatunki – język muzyczny) w sposób wyczerpujący przedstawione zostało, moim zdaniem, jedynie zróżnicowanie gatunkowe spuścizny Zarzyckiego, natomiast ani kwestie „inspiracji” (wskazywanych tutaj, jak wspomniałem, intuicyjnie: postawione na ten temat tezy nie zostały przez autorkę poparte żadnymi argumentami, nawet w postaci przykładów muzycznych), ani zagadnienie „języka muzycznego” badanych dzieł nie doczekały się wystarczająco pogłębionej, naukowej egzegezy. Tak więc zasygnalizowany w temacie dysertacji problem naukowy w zasadzie nie został rozwiązany. Mając to na uwadze, nie mogę poprzeć wniosku o dopuszczenie doktorantki do dalszych etapów postępowania o nadanie stopnia doktora.



dr hab. Grzegorz Zieziula, prof. IS PAN